

Dody Calan-Rusu (Anisia) și Nelly Nicolau-Ștefănescu (Matriona)



Căi noi spre drama tolstoiană

„PUTEREA ÎNTUNERICULUI” DE LEV TOLSTOI,
LA TEATRUL MUNCITORESC C.F.R.

www.cimec.ro



unul în scenă *Puterea întunericului**, dramă în cinci acte de Lev Tolstoi, echipa Teatrului Muncitoresc C.F.R. este consecventă cu năzuințele, îndrăznelile și succesele care au recomandat-o mai de mult în stima noastră.

Dintr-o lucrare ale cărei soluții de ordin mistico-religios umbresc intensitatea zguduitoare a situațiilor, precizia analizelor morale și adâncimea dezvoltărilor sociale, spectacolul a ținut să rețină înțelesul ei viu și contemporan.

Care trebuia să fie însă, pentru împlinirea acestui deziderat, drumul spre inima operei tolstoiene?

Istoria otrăvirii lui Piotr de către Anisia, la instigația Matrionei, și atragerea în asasinat a lui Nikita, amantul primei și fiul celei de a doua, risca să rămână numai relatarea unei afaceri judiciare. Spectacolul a vrut să evite această soluție ușoară și nesemnificativă.

Transformarea lui Nikita dintr-un flăcău chipeș, prostănac și afemeiat, într-un culac cinic, în care nici banii, nici petrecerile nu reușesc să răpună remușcările unei conștiințe înșingurate ce are simțămîntul vinovăției și al uritului vieții pe care o trăiește, putea fi altă cale de a amputa sensurile majore ale piesei.

Destinul Matrionei (care urzește crima pe îndelete și o desăvîrșește în timp, lent, cu sînge rece și perfidie, sperînd să asigure fiului ei o viață mai ușoară), sau acel al Anisiei (care tirată de patimă merge pînă acolo încît să accepte ca Nikita să trăiască cu Akulina, fata lui Piotr din prima căsătorie), ori soarta lui Akim (care vestește cu un glas profetic prăbușirea lui Nikita, cînd acesta jură fals, și care, în clipa cînd fiul lui își mărturisește păcatul, se simte înălțat și liniștit, emoționat că o făptură găsește calea către lumină) puteau reprezenta fiecare o poartă spre piesa tolstoiană. Dar dacă am fi pătruns în dramă prin asemenea intrări, oricît de bine ar fi fost jucată piesa, imaginea ei ar fi rămas știrbită. Fiindcă, nici unul din personajele acestei drame nu încorporează toate înțelesurile ei, fiindcă aceste înțelesuri se constituie din confruntarea tuturor personajelor.

De aceea, regizorul s-a hotărît să creeze un spectacol în care cel mai greu accent avea să cadă asupra relațiilor dintre un om și celălalt, subsumînd astfel drama unor indivizi tragediei unei colectivități.

Spectacolul de la Teatrul Muncitoresc C.F.R. a vrut să arate că întîmplările prin care trec eroii piesei nu sînt independente de condițiile în care trăiesc, că există un climat care adăpostește și fecundează ceea ce poate fi sumbru într-o existență de om.

Crima se alimentează din tenebrele unor minți apăsate de mizerie și umilință, cruzimea constituie un germen care proliferază în ființele silite să trăiască în zdrobitoare condiții de inferioritate, împilarea și exploatarea favorizează răspîndirea răului și a florei lui înspăimîntătoare. Într-o lume nedreaptă, minciuna reprezintă o ispită care colaborează la înstrăinarea omului de esența sa, fiindcă o singură minciună te obligă la un întreg sistem de minciuni. Numai primul pas spre dezordinea morală e greu. Restul vine de la sine, din inerție sau din obligații care se atrag unele pe celelalte. Iată de ce minciuna, mai grav decît o sinucidere, este o mutilare, o alunecare spre disoluție. Umanitatea nu poate însă trăi din ignorarea propriilor ei legi. Condiția ei naturală este lumina și adevărul, stări dramatice dar obligatorii, și care, dacă nu sîrșesc întotdeauna prin a-și impune drepturile, în orice caz, se fac simțite ca niște nevoi irevocabile, ca niște aspirații regeneratoare.

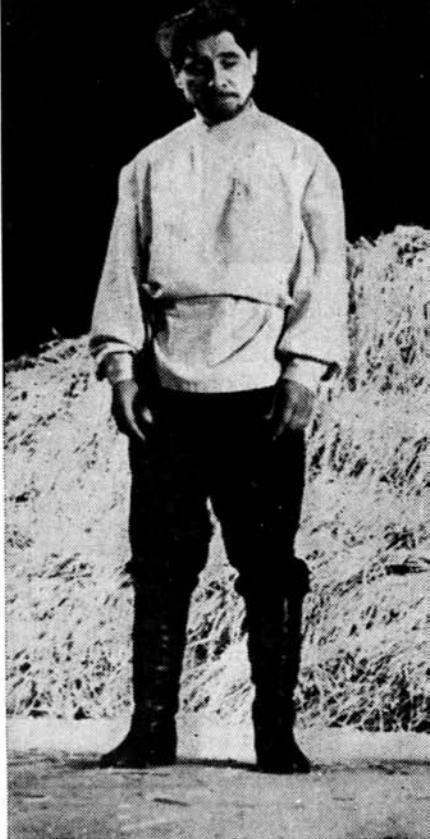
Aceste idei nobile care străbat drama lui Tolstoi, *Puterea întunericului*, regia a urmărit să le imprime spectacolului de pe scena din Giulești.

Examenul caietului de regie, al repetițiilor și apoi al spectacolului arată că tînărul regizor Mihai Dimiu se distinge printr-un cu totul remarcabil spirit analitic. El a lucrat fiecare scenă cu minuțiozitate, sensibil la orice detaliu grăitor,

* Data premierei: 25 februarie 1961. Regia: Mihai Dimiu. Decoruri-costume: Sanda Mușatescu. Distribuția: Ernest Maței și Stelian Mihăilescu (Piotr); Dody Caian-Rusu (Anisia); Corina Constantinescu (Akulina); Atena Zaharijade (Aniutka); Colea Răutu (Nikita); Șt. Mihăilescu-Bănilă (Akim); Nelly Nicolau-Stefănescu (Matriona); Eugenia Bădulescu (Marina); N. N. Matei (Mitrici); Jeny Oancea (Cumătra); Elvira Manolescu (Vecina); Sevasta Panaitescu (Marta); Minei Klepper (Pețitorul); Al. Cațichi (Bărbatul Marinei); Geta Enacovic-Răutu (O fată); Luiza Derderlian-Marcoci (A doua fată); Mircea Gheorghiu (Vătășelul); Grațiana Constantin (Cusca); Eugen Ionescu (Starostele); Tănase Gavril (Vizitiul); Petre Lăurențiu (Nunul); R. Brădescu (Femeia din tindă).



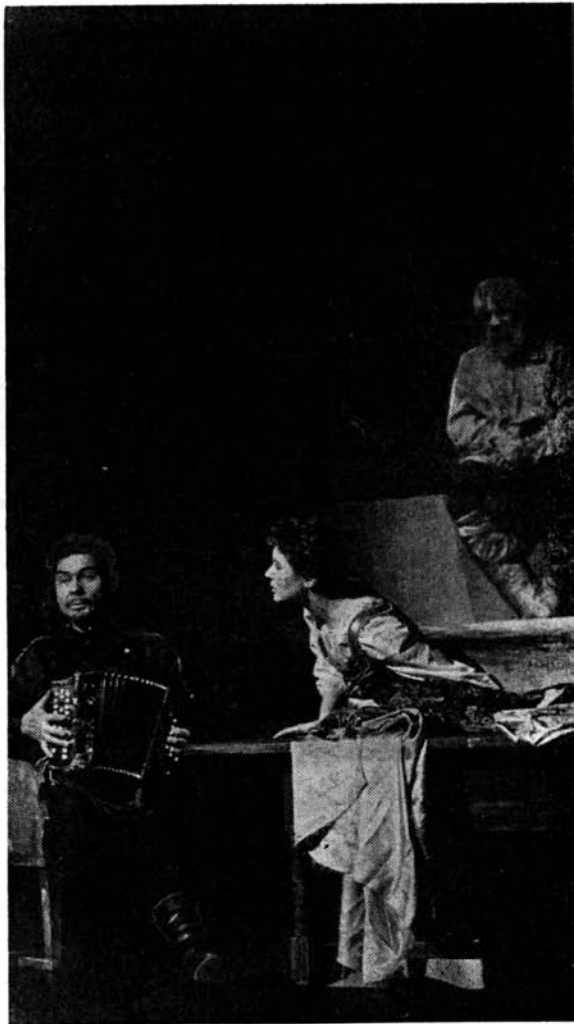
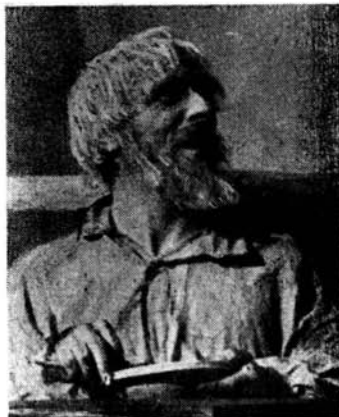
Atena Zahariade (Aniutka)



atent la tot ceea ce ar putea spori forța de expresie a unui moment. Dacă luăm în seamă că el a avut misiunea realizării unei vaste orchestrații umane, trebuind să apeleze la interpreți care, în cea mai mare parte, se ilustrau în comedie, și să-i utilizeze la maximum, și dacă nu oțimem că el a fost obligat de piesă să restituie detaliat motivările dramatice ale comportării personajelor, înțelegem foarte bine de ce a îmbrățișat acest drum. Cîștigurile pe care le-a obținut spectacolul prin analiza lentă, stăruitoare, a eroilor, sînt mari, deși nu lipsite de neajunsuri. În adevăr, dorința regizorului de a cuprinde imperceptibil publicul în jocul dramei ni se pare dăunătoare. El trebuia să ridice, printr-o mișcare mai decisă, întîmplările piesei pe un promontoriu de semnificații artistice care să înghețe hohotele de rîs cu care o parte a spectatorilor pot întîmpina unele scene. Din cea dintîi clipă trebuia să avem în față o umanitate jignită, care caută — disperată — o ieșire din cercul infernal al mizeriei și al umilinței și în care opresiunea a exasperat la maximum nevoia unei altfel de vieți. De la ridicarea cortinei, trebuia să asistăm, copleșiți, la o tragedie ale cărei sumbre culori le subliniază — la un pol al piesei — nevinovăția unui copil, cutremurat de faptele al căror martor involuntar este, și — la celălalt pol — revolta neputincioasă a unui bătrîn care și-a păstrat intactă puritatea inimii. De asemenea, un mai mare efort de sinteză l-ar fi împiedicat pe regizor să-și împartă personajele în bune și rele (așa cum reiese explicit din tabloul final), rămînînd fidel ideii sale, și anume, că avem de-a face cu un univers al întunericului. Intrucît această idee l-a urmărit pe regizor de la început și tot timpul repetițiilor, regretăm cu atît mai mult insuficiența ei valorificare în spectacol.



Colea Răutu (Nikita) și Eugenia Bădulescu (Marina)



Colea Răutu (Nikita), Corina Constantinescu (Akulina) și Șt. Mihăilescu-Brăila (Akim)

De-a lungul repetițiilor, regizorul a susținut ca durerea individuală să se proiecteze pe fondul suferinței generale a lumii țariste și să apară ca un efect al acesteia. De altfel, încă de la cea dintâi discuție cu interpretii, el le-a cerut să evoce caracteristicile unei societăți profund injuste, în care roiesc lăcomiile și intrigile, iar sufletele oamenilor tind să devină un viespar de porniri abjecte. Și le-a atras atenția actorilor că, atunci când cortina cade pe ultimul act, impresia cu care spectatorii pleacă, să nu fie aceea că suferința are puterea de a înălța și a purifica pe om. Ceea ce trebuie reținut din destinul lui Nikita, nu este, în nici un caz, patosul evanghelic al învierii morale, cu un cuvânt, tema pravoslavnică a piesei. În succesiunea de înfruntări, pe care drama le cheamă și le provoacă, publicul trebuie să descifreze mobilurile josnice, ambițiile meschine, propuse de lumea țaristă, și să descopere temelile ei viciate și corupătoare.

Dacă ideile pe care spectacolul trebuia să le pună în lumină au fost clare regizorului, mijloacele menite să le sensibilizeze au evoluat pe parcurs. A existat la începutul repetițiilor tendința de a sublinia sensurile piesei, de a reliefa dramaticismul situațiilor prin factori exteriori. Așa, de pildă, în actul II, când Piotr moare, regizorul voia să facă să se audă stoluri de păsări sălbaticе care spintecă văzduhul. Începînd din actul III, o pendulă, adusă de Nikita de la oraș, să mistuie tăcerea și să anunțe apropierea iremediabilă a deznodămîntului; în actul IV, cînd se săvîrșește cel de-al doilea omor, un huhurez să țipe amenințător. În actul V, atmosfera încercată să se materializeze fizic într-o furtună cu tunete și trăsnete. Nu-l putem decît felicita pe regizor că a renunțat la toate aceste simboluri naive.

Menționam mai înainte că dificultăți însemnate au fost ridicate regizorului, de problema distribuției. Ele au apărut din plin la repetiții. Doi dintre interpreții principali ai piesei (Nelly Nicolau-Stefănescu și Șt. Mihăilescu-Brăila) jucaseră aproape totdeauna comedie și veneau la acest spectacol cu neliniștea firească a aceluia ce trece de la registrul comic la registrul tragic; al treilea actor de seamă al piesei (Colea Răutu) intuia perfect atmosfera piesei și tocmai de aceea avea sentimentul păgubitor că poate face lesne acordul cu rolul său; în fine, actori tineri (ca Atena Zahariade), sau chiar cu experiență (Dody Caiian-Rusu) se aflau pentru întîia oară în fața unei partituri atît de grele. Pentru ca să învingă timiditățile unora, ori siguranța excesivă a altora, pentru ca să omogenizeze echipa și să-i insufle sentimentul cumpătat al răspunderii artistice, regizorul a depus multe eforturi.

El a stimulat inițiativele actorilor, aplaudîndu-le. Bunăoară, la un moment dat, Colea Răutu, înțelegînd o dorință abia exprimată a regizorului, a prins, în cunoscuta scenă a îngropării pruncului, să tîrască hirluțul pe scenă, într-un chip care arăta foarte bine cît de greu îi vine să intre în cea de-a doua crimă. În spectacol, detaliul acesta nu trece fără consecințe.

Cît privește indicațiile prin care regizorul a ținut să sprijine interpretarea, ele au fost nu o dată dintre cele mai sugestive. Spre exemplu, Mihai Dimiu l-a îndemnat pe Ernest Maței (Piotr) ca, în clipa în care iese la fereastră, să se lipească de ghirlanda ofilită care o încadrează, astfel încît să se facă una cu planta veștejită și bolnavă. Și i-a sugerat să transmită unele din mișcările lui sufletești prin felul cum se proptește în baston sau înscrie pe podea linii (vezi scena perfectării tranzacției între Piotr și Akim). Pe interpreta Matrionei a sfătuit-o să se exprime mult prin jocul mîinilor. (În actul I, aceleași degete care silabesc mari și evlavioase cruci, să trădeze, cîteva momente mai tîrziu, și rapacitatea și cruzimea.) Trebuie spus că interpretii au fost în general receptivi, dar cine a excelat în această privință, prin iuțelea și finețea cu care a surprins și a realizat intențiile regizorului, a fost mai ales interpreta Aniuțkăi (Atena Zahariade). Ea a găsit numeroase nuanțe pentru a particulariza treptele spaimei. Felul cum fuge prin scenă, cum se zvîrcolește pe laviță, cum se ascunde pe cuptor, toate sînt fericite concretizări ale indicațiilor regizorului. Cu interpretii cu care nu reușea să comunice la primele repetiții, Mihai Dimiu a avut cîteva întîlniri fertile. În adevăr, la început, N. N. Matei își spunea rolul (Mitrici) cu o lipsă de intonație în glas care se resimțea cu atît mai neplăcut, cu cît, în primul rînd, mlădierea glasului trebuia să talmăcească scurta pîlpîiere a unei flăcări omenești în acest fost sobofițer abuzat de alcool și bătaii. În spectacol, interpretul își rostește acum rolul cu nuanțe în voce, iar în vibrațiile ei citim tresărirea rapidă, spasmul de o clipă al unei conștiințe care recade în vechiul ei întuneric.

Tot timpul repetițiilor, regizorul a căutat să găsească amănunțele scenice apte să reprezinte o valoare simbolică. Și adesea, le-a găsit. De exemplu, în finalul

actului III, există un moment când Nikita simte cum viața pe care o duce îi încarcă ființa cu un val de mil și-l trage la fund. („Of, mi-e tare urît, tare mi-e urît“.) Akulina, care pregătise ceaiul, este și ea copleșită de umbre și uită să oprească apa ce se revarsă din samovar, sub turburea lumină a unei avarii sufletești ireparabile și a unei ruine morale care-și cheamă inevitabil consecințele. Este acum pe scenă o tristețe care nu ține de cuvinte și un sentiment al sfirșitului, al dezo-lării, care vine de departe și se duce departe.

Munca minuțioasă, îndelungă, a echipei Teatrului Muncitoresc C.F.R. a dus la realizarea unui spectacol care surprinde, nu atât prin noutatea viziunii regizo-rale, cât prin profunzimea ei. Drama se urnește pe îndelete din confuzia întune-ricului (și aici e lacuna despre care am vorbit din capul locului), prinde să evolu-izeze încet dar implacabil și, în cele din urmă, ne rupe din plasa de idei și senti-mente cu care am intrat în sală, ducându-ne în pragul unor emoții vii, neașteptate. Credem că impresia deosebită pe care o culege publicul din spectacolul de la Giulești pleacă mai cu seamă de la faptul că regizorul a situat eroii în timp, adică în legăturile lor cu ceilalți și în schimbările lor proprii. Nici unul din eroii piesei nu e legat, în concepția spectacolului, de o formă psihologică fixă, închegată și stabilă. Sufletul lor e terenul unei lupte continue, ei au de fiecare dată posibili-tatea să abandoneze drumul în care s-au angajat, dar, expuși de întunericul ge-neral căderilor celor mai adânci, nu fac decât să se afunde fără scăpare.

Actorii și-au zugrăvit personajele cu artă a diferențierii individualităților și cu știință a motivelor antagonice care lucrează într-un suflet omenesc.

În rolul Matrionei, Nelly Nicolau-Ștefănescu a imprimat personajului per-versitatea lui morală, cruzimea și disimularea care-l caracterizează. A făcut foarte bine că nu a desenat-o pe Matriona ca pe un personaj patologic, pentru care crima este o vocație, după cum se cuvine apreciat faptul că a știut să sugereze, fără să insiste, țelurile pe care le urmărește, dezvăluind în primul rând monstru-ozitatea drumului pe care și l-a ales pentru a încopi fericirea fiului ei. Totuși, ceea ce e demonic în Matriona apare prea puțin, umbrit de imaginea unei cumetre oarecare de țară. Evoluția eroinei, de la aparenta blândețe și înțelegere la insi-dioasa ațîtare la asasinat, de la umilința slugarnică la tiranica autoritate, a fost reconstituită în linii clare. Să ne-o amintim în actul I, pierdută de evlavie în fața icoanelor, mișcându-se cu pași fericiți, și apoi în actul II împresurind-o învâ-luitoare pe Anisia, sau în actele III și IV, trecind de la un personaj la celălalt cu aerul dominator și sigur al unui stăpîn și al unui inspirator funest.

Pe Nikita, Colea Răutu l-a jucat cu înțelegere, marcînd etapele prăbușirii. Reținem scena în care tînărul ușuratic — jurînd mincinos — își descoperă în primul rînd lui o latură necunoscută și înfinit mai gravă decît micimea sufle-tească, lăsîndu-ne să întrevedem un om fără o axă morală și din care viața va putea face orice. Să evidențiem apoi scenele din actul V, cînd Nikita torturat de amintiri și privind în urmă drumul parcurs, își resimte existența ca pe un pustiu răspîndind o lumină de cenușă. Aceste scene, Colea Răutu le-a interpretat cu o oboseală a glasului, cu o istovire în gesturi și, în același timp, cu o neliniște în priviri, cu totul remarcabile.

Dody Caian-Rusu, în rolul Anisiei, a fost o femeie pătimașă, aprigă, și care, sub impulsurile cărnii, a pierdut cîrma vieții. Păcat că jocul ei a fost însă adesea exterior.

În Piotr, Ernest Maftei a realizat un culac zgîrcit, lacom, măcinat de boală, îmbătrînit înainte de vreme, care înțelege mai multe decît spune. Am desprins momentul în care, rezemat de scară, privește cu sentimentul iremediabilului lumea, luîndu-și rămas bun de la casă, de la curte, de la soare, și am găsit foarte potrivit și de efect glasul hîrîit, spart, cu care-și spune replicile.

N. N. Matei a avut o evoluție fericită. De la dibuirile și incertitudinile mani-festate în timpul repetițiilor, a trecut la o nuanțată stăpînire a rolului. Iată-l, de pildă, în scena în care se așază pe scaunul lui Piotr, dar simțind privirea Anisiei, se ridică vinovat și șterge lemnul cu mîneca hainei, sau, iată-l trezindu-se din somn, brusc, buimac, ca la o alarmă militară.

Pe Akulina, Corina Constantinescu a interpretat-o ca pe o fată mărginită și care, sub dragostea lui Nikita, înflorește. Ființa oropsită, tînjind după soțul mamei ei vitrege, devine, cînd acesta îi întoarce iubirea, o femeie strălucitoare (vezi scena cînd Akulina se întoarce de la oraș cu Nikita și-și scutură cu aere de domniță cismulițele), iar mai tîrziu, cînd e silită să se mărite cu un om pe care nu-l

poate suferi, o femeie învinsă, doborâtă, care a presimțit de mult că acesta îi va fi destinul (vezi finalul actului I: „Așa o să mă nenorocești și pe mine... Ciine ce ești !“).

Eugenia Bădulescu a jucat-o pe Marina cu sensibilitate, compunându-și un cap tragic, cu ochi care fixează din cearcăne grele sfârșitul singurei ei iubiri și începutul unui calvar.

Surpriza spectacolului ne-au oferit-o Mihăilescu-Brăila și Atena Zahariade. Șt. Mihăilescu-Brăila și-a găsit relativ tîrziu siguranța, și anume, în clipa în care — odată cu ultimele repetiții — a jucat un mască. Din acea clipă înainte, Akim a devenit o personalitate proeminentă a piesei, un om de mare omenie, chinuit de lăcomia, de avariția, de violența celorlalți, convins că suferința înobilează, iar în fiecare faptură dănuiește suficientă putere pentru a renaște moral. Nu-i putem uita glasul schelălăit, cînd îi cere lui Piotr ajutor, izbucnirea — ca o flacăară — din casa lui Nikita, și seninătatea limpede, fericită, cu care ascultă teribila spovedanie a fiului său.

Prin Aniutka, această întruchipare a limpezimii și gingășiei, Atena Zahariade ne-a deschis cu naturalețe dar și cu adîncime, o fereastră spre o conștiință de copil. Este în jocul ei un sentiment de mirare solemnă, înfiorată, în fața oamenilor și a faptelor, care ne dă senzația de a descoperi pentru prima oară, odată cu fetița naivă, veselia, dragostea, boala, moartea.

Restul ansamblului (Jeni Oancea, Minel Klepper, Geta Enacovici-Răutu, Luiza Derderian-Marcoci) a servit pe cît a putut mai bine, spectacolul.

Puterea întunericului se joacă la Giulești pe o scenă înclinată și această hotărîre se justifică mai curînd prin motive de ordin tehnic (acustică, înălțimea actorilor etc.) decît prin motive de ordin artistic. Pe acest podium înclinat, decorurile Sandei Mușatescu au oferit un cadru potrivit de mișcare, dar nu mai mult decît atît. (Merită însă o mențiune specială decorul final, care impune prin senzația de lărgime, de spațiu.)

Cît privește efectele de lumină la care a aspirat regizorul, ele nu au dat roade, probabil, în primul rînd, din pricina instalației electrice. Tranzițiile sînt bruște. Treccm de la zi la amurg, și de la amurg la noapte, cu o iuțeală pe care nici convenția n-o absolvă. Mai reușite sînt luminile cît timp ele nu se schimbă (vezi fasciculul de roșu însîngerat care-i cuprinde în actul I pe Nikita și pe Aniutka).

...Așadar, un regizor tînăr, înzestrat cu superioare însușiri, s-a încumetat să pună în scenă o piesă care cere maturitate de gîndire, experiența teatrului și a vieții.

Îi putem reproșa multe în spectacolul pe care l-a realizat. Dar mai înainte trebuie să elogiem îndrăzneala creatoare, darurile de analist, minuțiozitatea cu care pătrunde în zonele obscure ale psihologiilor și mai cu seamă, hotărîrea de a merge pe firul ideilor principale ale unei opere dramatice. Dacă nu uităm că această operă poartă semnătura lui Tolstoi și dacă nu uităm să reamintim cît de complicate sînt căile de acces spre inima ei, atunci încercarea tînărului regizor se încadrează de la sine în rîndul acelor inițiative care cinstesc un talent și dau măsura năzuințelor sale artistice.

B. Elvin